

---

## Politique du diaporama ou l'histoire en différé

Abounaddara et le flux des images de la guerre en Syrie

Dork Zabunyan

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/elh/1088>

DOI : 10.4000/elh.1088

ISSN : 2492-7457

### Éditeur

CNRS Éditions

### Édition imprimée

Date de publication : 15 septembre 2016

Pagination : 185-196

ISBN : 978-2-271-09325-7

ISSN : 1967-7499

### Référence électronique

Dork Zabunyan, « Politique du diaporama ou l'histoire en différé », *Écrire l'histoire* [En ligne], 16 | 2016, mis en ligne le 15 septembre 2019, consulté le 23 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/elh/1088> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/elh.1088>

---

Tous droits réservés

# Politique du diaporama ou l'histoire en différé

## Abounaddara et le flux des images de la guerre en Syrie

Jamais sans doute les flux d'images animées n'ont été quantitativement aussi nombreux qu'à notre époque. Il ne s'agit pas de s'en plaindre. D'abord parce que cette plainte a déjà elle-même une longue histoire. Dans son livre *Le Spectateur émancipé*, Jacques Rancière a judicieusement décrit sur quoi repose ce lamento du XIX<sup>e</sup> siècle dont les échos se font sentir jusqu'à nos jours : « Il y [a] trop de stimuli déchaînés de tous côtés, trop de pensées et d'images envahissant des cerveaux non préparés à maîtriser leur abondance, trop d'images de plaisirs possibles livrées à la vue des pauvres des grandes villes<sup>1</sup>. » Rancière dénonce subtilement cet argument en mettant au jour une autre inquiétude, plus profonde, à savoir que la condamnation dont il est question ici masque en réalité une crainte qui n'est pas uniquement psycho-physiologique, mais aussi sociale et politique : celle des élites de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle devant les « formes inédites d'expérience vécue » qui, dans les nouvelles conditions de la vie moderne, s'offrent à « n'importe qui » – promeneur, lecteur, habitant des villes. Il nous semble envisageable à l'heure

actuelle de reprendre cet argument de Rancière en termes de « capacités » d'usage des images, si l'on considère toutes celles, dites « amateurs », qui circulent sur internet ou sur les réseaux sociaux, où des internautes anonymes ne cessent pas de sélectionner, d'agencer, de faire des montages d'images fixes ou en mouvement. C'est notamment le cas dans les circonstances de soulèvements populaires, comme l'a montré de façon éclatante la recrudescence des vidéos et des diaporamas issus des révoltes arabes de 2011.

Il ne s'agit pas de dire que ces ensembles d'images liés aux « printemps arabes » constituent des fragments de résistance effective à un ordre politique donné, ni qu'elles relèvent forcément d'un art conscient de lui-même en lutte contre un régime déterminé. S'ils deviennent politiques, au sens de Rancière, c'est parce que ces montages témoignent de capacités inédites à s'appropriier par les images une époque tourmentée, sans prétendre faire œuvre d'art, ni s'appuyer sur un savoir préexistant qui leur donnerait une légitimité culturelle. Aussi, ils sont la preuve que

«n'importe qui» a la possibilité d'organiser son propre rapport aux images, qu'il les ait lui-même enregistrées ou qu'il les ait trouvées ailleurs. Par l'organisation de ces matériaux audiovisuels, le manifestant anonyme, qu'il le veuille ou non, devient un témoin du présent, ou un passeur d'histoire pour les temps à venir, quelle que soit la valeur esthétique que l'on attribue à cette reprise d'images. Celle-ci permet également de dépasser l'idée désenchantée selon laquelle le flux d'images nous submergerait, entraînant une déréalisation du monde, conformément à un argument récurrent qui soutient que le trop-plein d'images produit nécessairement une perte de réel. Il est toujours possible de dire qu'on peut répondre à une image par une autre image, et par cette réponse plus ou moins raisonnée mettre en évidence le fait que nous ne cessons pas, en définitive, de nous confronter à ce trop-plein d'images : nous nous immergeons en lui, nous nous débattons avec lui, nous cherchons à le modeler, parfois en proposant une autre concaténation d'images – pour le meilleur ou pour le pire.

Il nous semble que les diaporamas désormais disponibles en très grand nombre sur internet constituent l'une des réponses à ce flot indistinct d'images : une tentative, même modeste, pour l'organiser, le façonner autrement, l'interrompre même parfois. C'est bien l'un des paradoxes de ces séquences visuelles : à une époque où l'image animée est partout – sur nos téléphones, dans l'espace des villes, à l'intérieur des transports, sur nos écrans d'ordinateur, etc. –, voilà que se développe une propension à utiliser des images sans mouvement, que celles-ci soient fixes (c'est-à-dire photographiques) ou qu'elles soient arrêtées

(c'est-à-dire extraites d'un film ou d'une vidéo). La fin de la fabrication de la diapositive dans les années 2000 n'a donc pas mis fin à l'existence du diaporama. Il est notoire d'ailleurs, dans le champ artistique, que celui-ci a connu une migration du musée vers le cinéma, la succession d'images fixes se retrouvant dans de nombreux films de fiction actuels, même si le diaporama n'a pas déserté les lieux d'art contemporain<sup>2</sup>. Ce phénomène a sans doute une origine non artistique, car la présence de diaporamas dans les films n'est probablement pas étrangère à leur prolifération sur des plates-formes vidéo comme YouTube ou Dailymotion. Ce qui renforce le paradoxe énoncé plus haut : des enchaînements d'images fixes se retrouvent en ligne sur des sites pourtant destinés essentiellement à accueillir et à stocker des images en mouvement.

Les diaporamas sur les soulèvements arabes de 2011 confirment cet état de fait : les manifestants de ces révoltes ne postaient pas seulement de courtes vidéos des événements qu'ils avaient au préalable capturés avec leur téléphone portable ou de petites caméras HD ; ils veillaient aussi à choisir dans ces vidéos des images qu'ils isolaient en vue de les associer à d'autres. À cet égard, il est significatif que la plupart de ces diaporamas aient été réalisés à la suite de ces événements, une fois qu'ils étaient passés, plutôt que dans leur après-coup immédiat, quand on entendait encore le grondement des manifestations. Cela rejoint un trait caractéristique du diaporama, amplifié par internet aujourd'hui, à savoir qu'il sert plus à célébrer en différé qu'à informer en direct, dans le feu de l'action. Il possède bien sûr une dimension informative (nous y reviendrons), mais sa tendance principale semble être

celle de la commémoration : on commémore la chute d'un tyran une fois qu'il est effectivement tombé – Ben Ali en Tunisie, Mubarak en Égypte, Kadhafi en Libye, etc. –, comme on célèbre un mariage une fois seulement que la cérémonie est terminée... Le diaporama a fondamentalement pour objet ce qui n'est plus (il est rétrospectif davantage que projectif) : schématiquement, il fait revenir un temps écoulé, et ce retour s'effectue par un montage d'images supposé incarner un ensemble de circonstances passées, heureuses ou malheureuses.

Il va de soi que cette multiplication des diaporamas sur internet est solidaire d'une plus grande accessibilité des outils informatiques permettant de les élaborer aisément. De fait, un simple PowerPoint peut suffire à établir un assemblage d'images fixes. D'autres logiciels existent, spécialement consacrés à leur fabrication sur ordinateur, comme Fotomagico pour les appareils Apple, ou Photo Slideshow Creator pour PC, dont le slogan confirme à sa façon le lien intime entre l'usage du diaporama et la célébration d'un moment passé : « *Share Your Memories with Style* ». Les consignes d'utilisation de ces logiciels sont elles-mêmes disponibles en ligne, et quelques minutes suffisent pour apprendre à monter son propre diaporama, avec l'ambition de le partager ensuite avec d'autres personnes, dans un cercle assurément plus grand que celui de la famille, comme le prouve cette fois le slogan de Fotomagico : « *Slideshows that keep your audience* ».

Il serait cependant réducteur d'en rester à une simple explication causale entre l'existence de moyens techniques et l'expansion des usages du diaporama depuis nos ordinateurs. Nous l'avons souligné : ces usages d'images fixes ou

arrêtées nous disent quelque chose de notre rapport au flot incessant d'images animées (médiatiques, publicitaires, cinématographiques, etc.), puisque le diaporama suppose *a minima* – ne serait-ce que par le geste qui consiste à sélectionner, à immobiliser ou à extraire une image – la reconfiguration de la relation que nous entretenons avec ces divers flux d'images. Allons toutefois plus loin dans l'analyse en essayant de cerner ce que le diaporama *fait* plus spécifiquement au flux des images animées. Considérons d'abord le fait que les fragments visuels d'un diaporama sont le signe de l'arrêt d'une image en mouvement. C'est là une évidence, mais s'il prolifère tant aujourd'hui, surtout dans ses formats en ligne, c'est que le diaporama fonctionne également comme un opérateur qui ralentit, voire court-circuite le tourbillon des images animées. C'était déjà l'idée de Gisèle Freund dans les années 1970, quand elle indiquait que la photographie est un média qui pérennise la réalité montrée plus que l'image mobile (en l'occurrence, télévisuelle) qui l'enregistre. Aussi, plus il y a d'images en mouvement, plus nous avons besoin d'images fixes pour que la mémoire puisse jouer son rôle : lutter contre l'amnésie, faire en sorte que l'image soit porteuse d'une trace du passé. D'une certaine manière, la multiplication des pratiques du diaporama sur YouTube, sur le terrain même où sont stockées des images mobiles, corrobore cette croyance en l'image fixe comme vecteur de mémoire, que l'on ait conscience ou non de ce caractère mnémotechnique.

Il y a une seconde raison susceptible d'éclairer cette résurgence du diaporama, et elle a trait cette fois à la façon dont une succession d'images fixes

s'émancipe potentiellement du récit dans lequel celles-ci sont prises: la trame d'un reportage TV, le scénario d'un film, le déroulé d'une séquence saisie par des amateurs, etc. En recollant des images arrêtées provenant de ces différentes sources filmiques, le diaporama échappe à sa façon à l'histoire, à l'«espace diégétique», pour reprendre une expression de Roland Barthes, dans lequel ces types d'images mobiles sont inscrits à divers degrés. La théorie du «photogramme» de Barthes en dépend: le photogramme est précisément ce qui, dans le film, «double» l'horizon de l'histoire qu'il raconte. Avec l'immobilisation d'un ou plusieurs photogrammes du matériau filmique, c'est leur «sens obtus» qui peut surgir à tout instant – l'obtus: ce qui est énigmatique, obsédant, ou tout simplement insaisissable dans les images ainsi arrêtées –, et par ce surgissement «[lever] la contrainte du temps filmique» et de son déroulement narratif<sup>3</sup>. Barthes ne mobilise pas le diaporama (avec diapositives) dans ce texte consacré au cinéma d'Eisenstein, mais il évoque dans une note ces «formes dérisoires», parfois «vulgaires», qui relèvent aussi de la «sous-culture de consommation» (comme le photo-roman ou la bande dessinée, cités ici par Barthes), et qu'il regroupe sous le terme de *pictogramme*. Le pictogramme renverrait à cet ensemble d'images fixes et obtuses, à la fois intérieur et extérieur à leurs «espaces diégétiques» respectifs, que l'étude du photogramme doit favoriser selon Barthes et auquel le diaporama peut très certainement appartenir. Car le diaporama n'est pas dénué lui non plus de cette puissance d'écart ou de disruption, quand l'image fixe ou arrêtée va au-delà de son élément narratif (qu'elle

n'abandonne pas pour autant), tout en révélant en elle un reste ou un supplément que nous n'avions pas vu ou qui échappe à son «sens obvie» (ce qu'elle raconte explicitement, ce qu'elle signifie clairement).

Les diaporamas du collectif syrien Abounaddara possèdent à n'en pas doubter cette dimension «obtuse» et disruptive, notamment par une série d'arrêts sur images de la guerre en Syrie que les cinéastes du collectif arrachent à leurs contextes médiatiques ou propagandistes, tout en mettant en lumière, discrètement, le mode de fonctionnement de ces contextes où circule l'imagerie dominante de ce conflit. Avant d'entrer dans le détail de leur production dans ce domaine, signalons une troisième raison qui permettrait de comprendre cette présence massive du diaporama sur les supports mêmes où se déploient habituellement des images en mouvement. Elle n'est pas sans écho avec la puissance du photogramme selon Barthes, au sens où l'arrêt sur image à la source du diaporama contient une réelle force de fascination, laquelle est inséparable de l'espèce d'émotion qu'une image arrêtée peut nous procurer. Cette force a au moins deux versants, que Raymond Bellour a judicieusement énoncés. D'une part, le fait que se trouve suspendu «l'ordinaire de sa continuité»: c'est l'idée d'une interruption du flux, déjà évoquée, qui fascine à mesure que le flot des images se met à bégayer. D'autre part, le fait que les arrêts sur images correspondent, même confusément, à ce qui a ému le spectateur (ou le téléspectateur, ou l'internaute), ou bien a suscité sa réflexion sur ce qu'il voit. Comme l'écrit Bellour, nous retenons dans l'image arrêtée, provenant d'un film ou d'une suite d'images

animées, une «émotion reconnue» et une «pensée» – «le film éprouvé-pensé grâce à [sa] suspension virtuelle<sup>4</sup>». Le développement actuel du diaporama sur internet s'explique aussi peut-être par le désir, délibéré ou pas, d'isoler ces moments dans les images en mouvement où se «cristallisent les émotions» qu'elles provoquent, lesquelles, sans cela, nous submergeraient par leur quantité et par leur vitesse de circulation.

Lutte contre l'amnésie ; sortie des schémas narratifs les plus utilisés ; cristallisation de nos pensées et de nos émotions : autant d'éléments qui peuvent nous aider à comprendre pourquoi le diaporama est devenu presque incontournable de nos jours dans l'échange ou le partage d'images. Dans le même temps, ne peut-on pas soutenir exactement l'inverse à propos de la production courante des diaporamas ? Ceux-ci ne véhiculent-ils pas en général des émotions totalement stéréotypées ? Ne transforment-ils pas leurs matériaux premiers en «images de marque», pour reprendre une expression de Serge Daney à propos de l'image arrêtée comme «essence même de la publicité<sup>5</sup>» ? Aussi, ne sont-ils pas ici et là les complices d'une organisation de l'oubli, y compris lorsqu'ils sont supposés commémorer des événements historiques récents ? Si l'on reprend nos deux exemples cités précédemment, il semblerait que les diaporamas de mariage reproduisent les clichés sentimentaux les plus éculés, avec leur lot d'images où l'on voit un homme et une femme au premier plan, avec un soleil couchant dans le fond, précédé ou suivi des deux alliances mêlées l'une à l'autre, le tout enveloppé dans une musique romantique qui enlève précisément tout romantisme à la scène. Dans le cas des révoltes arabes,

on ne compte pas les diaporamas où les acteurs des soulèvements sont héroïsés par l'enchaînement même des images fixes ou arrêtées. Les acteurs de ces luttes, pris dans cette succession plus ou moins désordonnée, en deviennent peu à peu les icônes<sup>6</sup>. Les révoltes perdent alors progressivement ce qui donne corps à la contestation, à savoir que nous avons affaire à une masse composée d'individus singuliers, mais dont la force réside justement dans le fait que ces singularités forment une communauté impersonnelle – impersonnelle et par conséquent insaisissable pour les pouvoirs qui sont contestés. La transformation de ces individus en héros, même s'ils demeurent anonymes, est la meilleure façon d'oublier la portée politique d'un soulèvement populaire. Comme le proclamait Michel Foucault en son temps, comment rendre compte des luttes populaires «sans qu'il y ait les processus traditionnels de l'héroïsation», ces mêmes processus qui «bloquent le mouvement de la mémoire», «disent ce dont elle doit se souvenir», et entretiennent ainsi une forme d'amnésie quelle que soit la commémoration que l'on estime proposer de ces moments de libération<sup>7</sup> ?

Comment éviter donc l'expression d'une émotion stéréotypée quand on réalise un diaporama ? Et comment ne pas tomber dans l'un de ces «processus d'héroïsation» qui empêchent en définitive de penser l'événement passé, ou de se souvenir de ce qui a eu lieu dans sa force disruptive ? Ce sont là des questions qui irriguent les diaporamas d'Abounaddara, qui s'emparent de ce format d'images en scrutant les potentialités expressives, sans nier pour autant les clichés de toutes sortes que ses versions présentes ne cessent pas

de véhiculer. Précisons qu'Abounaddara est un collectif anonyme qui poste depuis avril 2011 une vidéo par semaine sur Vimeo<sup>8</sup>. Des manifestations pacifiques jusqu'aux différentes guerres qui ravagent actuellement la Syrie, Abounaddara est un témoin unique de ce conflit aux contours changeants et au devenir incertain. Tout se passe comme si leurs productions, dans leur diversité même, épousaient les mille facettes de cette histoire en cours : diaporamas, scènes de la vie quotidienne, fictions décalées, entretiens avec l'ensemble des protagonistes de la guerre civile, etc. – autant de vidéos qui modifient parallèlement notre perception de la situation syrienne, loin de la vision simplificatrice qui régit aujourd'hui notre regard, entre les images de la figure de Bachar Al-Assad et celles des djihadistes de Daech ou du front Al-Nosra.

Abounaddara n'est pas l'héritier des « ciné-tracts » de Jean-Luc Godard ou de Chris Marker, ni ne désigne un groupe néosituationniste inspiré de Guy Debord qui se plairait à détourner les images du conflit syrien en nous faisant la leçon. Partisans plutôt d'une esthétique du suspens – suspens des consensus de toutes espèces : de voir, de penser, d'agir –, les films d'Abounaddara transmettent une histoire en déplaçant la compréhension que nous pouvons avoir de la révolution syrienne : un pas de côté salutaire qui offre corrélativement un contrechamp à une imagerie prise entre les deux pôles de la victimisation et du voyeurisme, et où le peuple syrien a tout simplement disparu. Le collectif syrien a réalisé relativement peu de diaporamas, surtout si l'on compare leur nombre à la centaine de vidéos que l'on trouve sur sa page Vimeo. Ses productions reflètent

cependant les possibles en matière d'enchaînements d'images fixes. Leur valeur inséparablement esthétique et politique est observable à partir des trois problématiques suivantes : la manière dont ces diaporamas se positionnent par rapport à la production dominante, en retournant ou en renversant cette production au niveau même des formats où elle se déploie habituellement ; la façon dont ils s'emparent de photographies préexistantes, en nous permettant de reconsidérer les événements, parfois tragiques, auxquelles elles renvoient, loin du sensationnalisme qui accompagne bien souvent l'information en continu ; enfin, l'usage de la technique du diaporama pour réinterroger la question du droit à l'image, en prenant soin de soulever le problème de la représentation médiatique, mais aussi artistique des victimes de la guerre en Syrie.

Notons premièrement que la différence des diaporamas d'Abounaddara avec la production courante peut parfois paraître imperceptible, jusque dans le titre même que le collectif donne à certains d'entre eux. Par exemple *From Syria with Love* (2014), qui peut tout à fait désigner un diaporama renvoyant à un contexte calme et apaisé, comme une série de cartes postales envoyées depuis un pays étranger où l'on serait en vacances. La guerre civile semble loin. La plus grande partie de ce diaporama confirme d'ailleurs l'impression suggérée par le titre : une galerie de portraits qui représentent toutes les catégories de la population (jeunes et vieux, hommes et femmes, sans doute de différentes confessions), photographiées dans diverses situations de la vie quotidienne – au bord de la mer, avec un chat dans les bras, au travail, etc. Les images fixes



sont de factures variées. Certaines sont des *selfies* réalisés avec des téléphones portables, d'autres des photos de famille en argentique; certaines encore, prises en numérique, sont fortement pixélisées, d'autres ont jauni avec le temps. Aucun nom des personnes que l'on voit n'est fourni: les portraits sont et restent anonymes d'un bout à l'autre de ce bref diaporama.

Techniquement parlant, il s'agit d'un diaporama assez rudimentaire, comme s'il avait pu être réalisé par n'importe qui, par n'importe lequel des anonymes que l'on observe dans ce défilement: les photographies s'enchaînent au rythme d'une musique douce et au tempo régulier, sans fondu enchaîné entre elles. À un moment, cette succession fait place à un effet « mosaïque », où une image fixe vue en gros plan vient se loger, après un mouvement arrière qui en réduit les dimensions, dans le fond de l'image où elle en retrouve d'autres. Ce mouvement connaît lui-même une légère variation de rythme, avec un court moment d'accélération puis de décélération, ce qui a pour effet d'augmenter le sentiment d'être devant une vaste communauté de personnes, séparées puis rassemblées par ce diaporama. La mosaïque ainsi constituée est clairement celle du peuple syrien. On pourrait croire à une mise en évidence, presque à une promotion de la diversité de ce peuple, qui est réelle dans les faits, au niveau des origines communautaires (Syriens, Kurdes, Arméniens, etc.) comme des confessions religieuses (sunnites, alaouites, etc.). L'élément disruptif surgit au terme du diaporama, avec un intertitre qui révèle ce qui réunit finalement toutes ces personnes: qu'elles ont été arrêtées par le régime de Bachar Al-Assad. Cela n'est pas dit aussi

frontalement, puisque cette fin de diaporama se présente plutôt sous la forme d'une statistique formulée en une phrase blanche coupée en deux par un fond noir et dont la blancheur même s'estompe dans le passage d'un fragment à l'autre: « *Since 2011 / a Syrian citizen is arrested every 4 minutes* ».

L'effet « mosaïque » se renverse ainsi en son contraire, car l'image d'une population bigarrée cède la place, dans l'imagination du spectateur, à un vide faisant écho à la disparition effective de ces personnes (car en Syrie un individu arrêté est considéré très souvent comme disparu). L'information est donnée sans dramatisation ni misérabilisme, ce qui renforce par contraste la dimension tragique qu'elle contient immanquablement. D'autant que nous entendons la même musique légère se poursuivre jusqu'à la fin du diaporama, créant une disruption, menue dans sa manifestation mais considérable dans son effet, entre ce que nous observions jusque-là et ce que nous apprenons par les mots. Abounaddara se rapproche peut-être par là du « pictogramme » de Barthes, au sens où il parvient à rendre « obtuses », inquiétantes, inassimilables, des photographies qui paraissent au contraire tout à fait banales, tout à fait « obvies ». Ainsi s'affirme la dimension sobrement critique d'un diaporama de peu de moyens, qui reprend les codes dominants de cette pratique de l'image fixe (jeu de vitesses dans les transitions, musique en continu, usage d'intertitres) en les retournant contre eux-mêmes et porte le spectateur à se confronter à une terrible réalité quotidienne.

Nous retrouvons une sobriété critique similaire dans *Absence of God* (2013). Cette fois-ci, le titre paraît plus en harmonie



avec l'idée que l'on peut se faire du conflit syrien: un conflit meurtrier d'où tout salut divin semble faire défaut... Le contraste se situe ici au commencement du diaporama, contrairement à *From Syria with Love*, où il était surtout perceptible à la fin. La séquence débute en effet par un intertitre blanc sur fond bleu qui situe géographiquement un petit village, Albaida, sur le territoire syrien – comme si nous allions assister à l'un de ces petits diaporamas touristiques si nombreux sur internet. Les images fixes qui se succèdent ensuite confirment d'ailleurs cette première impression – impression rendue surtout sensible par un procédé que l'on retrouve là encore fréquemment dans le diaporama contemporain: un léger zoom avant ou arrière qui permet de recadrer la photo. C'est une fonction que l'on trouve dans presque tous les logiciels de fabrication de diaporama sur ordinateur: un zoom qui a la particularité d'amorcer une focalisation sur une partie de ce que l'on voit, ou à l'inverse de laisser apparaître un plan d'ensemble, tout en insérant du mouvement à l'intérieur de l'image. Dans *Absence of God*, le zoom arrière sert principalement à révéler les vallées et les habitations du village d'Albaida, tandis que le zoom avant se focalise plutôt sur des fleurs ou quelques fruits. Une musique orientalisante accompagne ce voyage en images fixes au sein de ce village dont, remarquons-le, les paysages comme l'architecture n'ont rien d'enthousiasmant. Dès lors, pourquoi utiliser un diaporama pour un lieu qui ne possède rien de réellement pittoresque?

C'est peut-être là un des premiers écarts que l'on peut mesurer au début de ce bref collage d'images qui dure, comme *From Syria with Love*, environ

une minute: le contraste entre le type de diaporama utilisé (présumé célébrer la beauté d'un site) et ce qui est finalement montré (un village somme toute assez quelconque). Un premier élément de réponse à la question que nous posions est donné quand le diaporama semble être pris dans une fonction «retour en arrière». Tout à coup, en effet, les photographies d'Albaida défilent à l'envers, avec un bruit répétitif et désagréable – comme un disque rayé tournant sur lui-même – qui tranche avec la musique entendue jusqu'alors et qui s'est brutalement interrompue au moment de ce *rewind*. Mais d'autres images viennent s'associer à celles que nous voyons maintenant défiler à l'envers, et le contraste est alors total avec ce qui précède – des images terribles de charniers d'habitants atrocement mutilés, des ruines rendant l'ampleur des destructions qui semblent avoir anéanti le village, des corps sans vie qui jonchent les ruelles de la ville, etc. La dernière image, elle, montre une colonne de personnes qui fuient vraisemblablement la ville, avant qu'un dernier et unique cartel nous informe qu'Albaida a été «visité par les soldats d'Assad le 03/05/2013». Nous comprenons par cette indication que le diaporama, en prenant pour sujet un village relativement peu connu, souhaite par extension rendre concrètes la réalité et l'ampleur de la tyrannie du régime syrien. Car la dictature d'Assad ne tente pas seulement de défendre les grandes villes du pays; ses forces militaires tuent aussi aveuglément son peuple partout où celui-ci s'oppose à elle, y compris dans le petit village d'Albaida. *Absence of God*, dans sa brièveté et sa simplicité, est un diaporama qui porte sur un village méconnu, peu étendu, très simple

lui aussi. Paradoxalement, de cette correspondance entre la succession de ces images (de basse définition pour la plupart) et ce qui est représenté (un petit coin de terre syrien) découle une extension de notre perception de la guerre de Syrie: de fait, combien de villages n'ont-ils pas été dévastés par les forces du régime comme l'a été Albaida?

Sobres, les diaporamas d'Abounaddara ne le sont pas uniquement par leur refus de faire la leçon au spectateur, par leur brève durée ou par la modestie de leurs effets. Ils le sont également par un principe de rareté qui se caractérise par le nombre d'images fixes utilisées. Cette rareté est indirectement une réponse au flux d'images incessant dont nous parlions au début de cette étude: s'il y a trop d'images, et souvent toujours les mêmes, pourquoi ne pas baisser leur quantité lorsqu'on en propose une reprise? Ce qui ne veut pas dire réduire l'efficacité de leur agencement, au contraire, même s'il s'agit d'atteindre une efficacité par défaut, si l'on peut dire, parce qu'elle suspendrait nos manières de voir au lieu de les forcer, ou mettrait entre parenthèses nos manières de penser le conflit syrien au lieu de régir le savoir que nous pouvons en avoir. *Zeina* (2012) est un diaporama significatif à cet égard. Zeina est le nom d'une petite fille qui a été grièvement blessée par un tir de l'armée syrienne, au point qu'elle en a perdu les deux jambes. Elle n'a pas souhaité qu'une vidéo du collectif montre la partie inférieure de son corps, non pas tant par pudeur que pour empêcher tout regard compassionnel à son égard – ce regard empli de pitié qui transforme en victimes passives les personnes qui luttent pour leur libération et qui refusent, précisément, tout statut de victime.

La jeune Zeina, aujourd'hui décédée, ne souhaitait donc pas qu'on s'apitoie sur son sort. D'où ces quelques photographies, au nombre de trois seulement, où nous apercevons Zeina allongée, presque souriante, avec son indescrivable regard pétillant. La première image où on la voit nous la montre dans le flou, mais sa main, sous perfusion, reste nette; nous devinons alors qu'elle a été blessée. Il ne s'agit cependant pas de la première image du diaporama, car celle-ci représente un fragment de bombe dans une ruelle en ruine (de Homs, sans doute, d'où Zeina est originaire). Un élément sonore précède encore cette première image: il s'agit du bruit de l'impact d'une bombe tombée au sol, dont le souffle accompagnera tout du long les trente secondes où défilent les quatre images de ce diaporama. Comme il arrive parfois dans les vidéos d'Abounaddara, une adresse écrite au spectateur vient clore cette série de photographies: «*Zeina is doing well / Do you?*» Ainsi, la question se retourne et sollicite notre regard, alors même que nous étions plutôt conduits à nous demander: «Mais comment va Zeina?» Sollicitation du regard qui dépasse le seul cas de Zeina, puisque ce diaporama nous engage, sans entreprise de culpabilisation, à interroger la perception que nous avons des événements en Syrie, et à questionner les «espaces diégétiques» (y compris ceux des médias) qui sont les nôtres quand les nouvelles de ce pays nous arrivent.

Il existe un autre diaporama d'une grande sobriété, composé lui aussi d'un très petit nombre d'images fixes: *Leaving for Pitchipoi* (2015). Cette fois, la source des images est clairement identifiable, puisque Abounaddara indique le nom de leur auteur une fois le diaporama terminé: il s'agit de quatre photographies

prises par Bülent Kiliç, un photoreporter turc qui a d'ailleurs obtenu en septembre 2015 le prix du festival Visa pour l'image de Perpignan (France) pour ses images réalisées à la frontière entre la Syrie et la Turquie, là où de nombreux réfugiés syriens se rendent en vue de fuir leur pays. Le diaporama d'Abounaddara précède l'attribution de ce prix à Kiliç, et la figure du réfugié revient par ailleurs fréquemment dans leurs vidéos (par exemple dans *Children of Halfaya*, 2013). Ici, le travail de montage porte ainsi sur des images préexistantes, dont la reprise par Abounaddara permet de reconfigurer la perception que nous avons du martyre actuel des réfugiés syriens – une reconfiguration qui, paradoxalement, repose dans *Leaving for Pitchipoi* sur la difficulté, pour le spectateur, à reconstituer spatialement la scène servant de référent à ces quatre photographies. Cette difficulté naît d'un collage d'images qui empêche d'avoir une perception réellement claire du poste-frontière – une perception brouillée qui n'est pas sans rapport avec la situation chaotique à laquelle les réfugiés font face quotidiennement.

Dans la première des photographies, nous sommes presque nulle part, dans l'entre-deux des deux pays, littéralement un *no man's land*: légèrement en surplomb, l'appareil de Kiliç se trouve pratiquement dans l'axe de la ligne de séparation entre la Syrie et la Turquie, tandis que l'on aperçoit des militaires et des policiers turcs, comme indifférents au sort de ces groupes de Syriens rassemblés de manière désordonnée. La seconde image, précédée d'un fondu au noir, situe le photographe du côté turc, et l'on voit cette fois les réfugiés de face, avec l'un d'eux, un enfant, comme suspendu au-dessus du vide (sans doute le

vide d'une tranchée qui marque la frontière entre les deux pays). De fait, une sensation presque physique de vide en résulte, accentuée par les fondus au noir qui semblent progressivement conduire ces images dans le vide des raccords rythmant le diaporama. Par ce simple procédé de défilement, c'est la verticalité de la frontière qui nous est alors donnée à sentir, après avoir entrevu, dans la première image, l'horizontalité des barbelés qui bloquent le passage de la Syrie vers la Turquie. La troisième photographie nous permet d'observer une brèche dans la frontière, où le passage d'un corps semble bien difficile: c'est une trouée dans l'image, qui désigne toutefois plus une clôture qu'une ouverture à partir de laquelle une fuite pourrait s'organiser. La quatrième et dernière image, elle, montre le visage d'une jeune femme portant son enfant sur le dos (les enfants sont omniprésents dans cette séquence d'images) – une femme de moins de trente ans qui regarde au loin, en dehors du cadre de la photographie. Le contrechamp éventuel à ce regard fait défaut, car le diaporama s'arrête peu après, mais l'espace off visé par les yeux de cette Syrienne sollicite en retour notre imagination: quel est cet enfer dans lequel se trouvent les réfugiés? Mais aussi: où cherchent-ils à se rendre exactement? Et surtout: que vont-ils devenir? En quatre images, le diaporama d'Abounaddara se termine en nous propulsant, à partir du regard de la jeune femme, vers l'inconnu qui les attend, elle et ses compatriotes<sup>9</sup>.

Pour terminer, quelles sont finalement les images «éprouvées-pensées», pour reprendre l'expression de Raymond Bellour, nous permettant de sortir de ce mélange d'indifférence et de compassion qui caractérise globalement notre

rapport aux représentations médiatiques du conflit syrien? Question brûlante, question d'actualité, qu'Abounaddara a décidé de traiter à bras-le-corps avec la même ascèse, la même sobriété. Il existe même un diaporama du collectif syrien ne possédant qu'une seule image: *Warrior's rest* (2015), où nous percevons progressivement le corps allongé d'un soldat décédé (dont le visage reste invisible) et un autre, à côté de lui, meurtri par la douleur de sa mort. Est-ce encore un diaporama? Nous le croyons. Surtout parce que est fait un usage ici du zoom arrière qui rend mouvants les cadres de l'image, introduisant là encore un mouvement à l'intérieur de la photographie. Ce zoom semble un peu plus sophistiqué que celui qui est utilisé dans *Absence of God*, dans la mesure où il donne l'impression de produire un effet 3D, de plus en plus fréquent dans les pratiques du diaporama: le zoom engendre comme un glissement des corps, où ils se chevauchent et s'éloignent

dans le même temps. Image «obtuse», qui refuse de tomber dans le voyeurisme en nous empêchant justement de percevoir le visage du soldat mort; image qui rejoint la réflexion actuelle d'Abounaddara sur le droit à l'image, c'est-à-dire sur la représentation des victimes du conflit syrien dans les médias dominants<sup>10</sup>.

Un simple diaporama d'une seule image fixe, mais plongé dans le feu de l'action par le son (nous entendons les bruits de tirs et la voix des combattants pendant le zoom de *Warrior's rest*), permet ainsi de soulever le problème de la dignité humaine que tout support d'images devrait sans cesse questionner. Dans l'hypervisibilité étouffante qui caractérise notre époque, qui brouille potentiellement l'historicité des images – comment elles s'inscrivent dans le présent, comment elles font passer de l'histoire –, c'est l'une des leçons des diaporamas ascétiques d'Abounaddara qu'il nous faut méditer, et méditer encore.

## Notes

1 Jacques RANCIÈRE, *Le Spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 52.

2 Sur ce point, voir Dork ZABUNYAN, «The Slide Show. From the Museum to the Film», dans Chantal PONTBRIAND (dir.), *Mutations – Perspectives on Photography*, Göttingen, Steidl, 2011, p. 168-175.

3 Roland BARTHES, «Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein» [1970], dans *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Éd. du Seuil, 1982, p. 59-60.

4 Raymond BELLOUR, *Le Corps du cinéma. Hypnoses, émotions, animalités*, POL, 2009, p. 297.

5 Serge DANÉY, «La dernière image», dans *La Maison cinéma et le monde*, t. 3, *Les Années Libé 1986-1991*, POL, 2012, p. 322.

6 Voici quelques cas paradigmatiques de diaporamas renvoyant parmi beaucoup d'autres aux différents soulèvements de l'année 2011: <[www.youtube.com/watch?v=pnl\\_FSt68eo](http://www.youtube.com/watch?v=pnl_FSt68eo)> (Tunisie), <[www.youtube.com/watch?v=ym7-kMdnAs](http://www.youtube.com/watch?v=ym7-kMdnAs)> (Égypte), <[www.youtube.com/watch?v=SpZPonpXwto](http://www.youtube.com/watch?v=SpZPonpXwto)> (Libye), <[www.youtube.com/watch?v=jUsfHmVhDmE](http://www.youtube.com/watch?v=jUsfHmVhDmE)> (Syrie); cons. 18 avr. 2016.

7 Voir Michel FOUCAULT, «Anti-rétro» [1974], repris dans *Dits et Écrits*, t. 2, 1970-1975, Gallimard, 1994, p. 648-650.

8 Le travail d'Abounaddara est consultable ici: <<https://vimeo.com/user6924378>>, cons. 18 avr. 2016.

9 *Pitchipoï* est parfois le mot utilisé pour désigner la destination inconnue des convois de dépor-

tation des Juifs de France pendant la Seconde Guerre mondiale.

<sup>10</sup> Sur ce point, il est possible de lire sur le site de *Libération* la tribune d'Abounaddara,

« Respectons le droit à l'image pour le peuple syrien », 22 janvier 2013, <[www.liberation.fr/monde/2013/01/22/respectons-le-droit-a-l-image-pour-le-peuple-syrien\\_875915](http://www.liberation.fr/monde/2013/01/22/respectons-le-droit-a-l-image-pour-le-peuple-syrien_875915)>, cons. 18 avr. 2016.